

Piotr Laskowski

STREET ART W SŁUŻBIE REWOLUCJI

Graffiti, zarówno jako zjawisko społeczne, jak i przejaw sztuki, nie ma precyzyjnie opracowanej definicji ani uporządkowanej historii, jest bowiem terminem bardzo złożonym i wieloznacznym. Słownikowa definicja tego zjawiska określa je jako „rysunki lub napisy wyryte na ścianach, kamieniach i naczyniach artystycznych”¹. W grece słowo *graphe* znaczyło „pisanie, rzecz napisana, pismo”. Późniejsze *graffiato* to „wydrapany”. Dziś nazwą graffiti określa się zbiór różniących się przeznaczeniem i tematem elementów wizualnych, takich jak obrazy, podpisy czy rysunki, które umieszczane są w przestrzeni prywatnej lub publicznej za pomocą różnych technik i narzędzi.

Aby w pełni zrozumieć to zjawisko należy przeanalizować jego historię i rolę, jaką odgrywało w przeszłości. Mimo, że pierwsze znane człowiekowi przykłady sztuki naskalnej pochodzą z epoki paleolitu i liczą około 44 tysiące lat, to początków graffiti w formie zbliżonej do współczesnej (graffiti jako sposób przekazywania i rozprzestrzeniania treści przez umieszczanie ich w przestrzeni publicznej), należy szukać w starożytności. Antyczne źródła informują, że, na przykład, po bitwie pod Cheroneą na budynkach Aten pojawiły się liczne napisy ośmieszające Macedończyków². Izabela Paluch w eseju *Na szarym murze domu*³ tak pisała o odległej historii graffiti:

¹ *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980.

² T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce*, Warszawa 2011.

³ *Polski street art*, red. E. Dymna, M. Rutkiewicz, Warszawa 2010.

Dopiero w starożytnej Grecji ten rodzaj wizualnej komunikacji, kojarzonej zwykle ze spontaniczną ekspresją poglądów, pojawił się po raz pierwszy jako świadomie zastosowane medium propagandy. Podczas powstania jońskiego w V wieku p.n.e. z polecenia Temiostoklesa wyryto przy źródłach wody pitnej wezwania do żołnierzy przeciwnika nakłaniające do złożenia broni. Starożytny Rzym kontynuował i rozbudował sposoby wizualnej propagandy wyborczej, wykorzystując napisy na murach, w których „przyjaciele i stronnicy kandydata przedstawiali jego walory osobiste, program wyborczy, obietnice, nawołując do głosowania za kandydatem”. Były to jednak działania oficjalne. Najstłyszniejsze i najciekawsze przykłady nielegalnego graffiti pochodzą z Pompei, rzymskiego miasta, które w 79 roku n.e. zniszczył wybuch wulkanu. Badania archeologiczne prowadzone od XVI w. odkryły przykłady oddolnej komunikacji w postaci niecenzuralnych napisów, które zazwyczaj dotyczyły seksu, skandali i polityki⁴.

Oddolna komunikacja w przestrzeni publicznej pozbawiona filtru cenzury sprawiała, że informacje rozprzestrzeniały się dużo szybciej i miały znacznie większy zasięg niż oficjalne komunikaty wystosowywane przez władze. Podobnie jak i w przypadku graffiti z czasów współczesnych, cieszyły się one większym zaufaniem społecznym niż wspomniane oficjalne komunikaty władzy, były bowiem głosem wychodzącym bezpośrednio od ludu.

Przykłady tego typu działalności społecznej w czasach nowoczesnych są słabo udokumentowane i trudno jednoznacznie stwierdzić ich autentyczność. Należy jednak przyjąć, że oddolna działalność artystyczno-społeczna towarzyszyła ludziom wszędzie tam, gdzie powstawały większe ośrodki miejskie. Przełom w późniejszych badaniach tego zjawiska nastąpił dopiero w XIX w. wraz z pojawieniem się i upowszechnieniem fotografii. Pozwalała ona na bieżąco dokumentować i utrwać tak ulotną dziedzinę sztuki, jaką jest street art. Należy bowiem wyjaśnić, że graffiti pomimo swojej siły przekazu, jest jedną z najbardziej delikatnych form sztuki. Wszelkie prace umieszczane w przestrzeni publicznej, poza niewątpliwymi zaletami w postaci szerokiego spektrum oddziaływania i charakterystycznego – niezakłóconego kanału nadawca–odbiorca – mają również szereg wad wynikających z tych samych uwarunkowań. Z tą samą łatwością, dzięki której hasło wypisane na murze może dotrzeć do przechodzącego obok człowieka, może zostać również usunięte. Spontaniczne działania artystyczne w przestrzeni publicznej nie są w żaden sposób chronione prawnie, więc tak, jak każdy może wyrazić swoje poglądy lub niezadowolone pisać na murze, tak każdy może również takie „oświadczenie” usunąć. Głównie z tego powodu dokumentacja street artu jest niezmiernie ważnym czynnikiem warunkującym jego badanie. Historia zna bowiem wiele przykładów zniszczenia – w wyniku celowego działania organów władzy czy nieświadomości innego artysty – ważnych manifestów społecznych lub niemalże kultowych dzieł podziemnych twórców.

W pierwotnym założeniu miejsce street artu (jak wskazuje sama nazwa) jest na ulicy – tam dzieło zdobywa taką grupę odbiorców, jaką zakłada twórca, który nieprzypadkowo wybiera dokładną lokalizację umieszczanej przez siebie pracy –

⁴ I. Paluch, *Na szarym murze domu*, [w:] *ibidem*.

ze względu na gęstość zaludnienia, częstotliwość ruchu czy charakterystykę i uwarunkowania socjalne okolicy. Z biegiem czasu i wraz ze wzrostem popularności graffiti i tworzącej się wokół niego kultury, zjawiskiem tym zaczęły interesować się galerie sztuki oraz krytycy. Sztuka zaczęła przenikać z ulicy do przestrzeni ekspozycyjnych. Opinie na temat tego zjawiska są jednak podzielone. Jedni twierdzą, że dzięki temu sztuka mało znanych artystów dotrze do szerszego grona odbiorców i wywoła być może dyskusję w szerszych kręgach niż lokalne. Takie argumenty w dobie globalnego Internetu i błyskawicznego rozprzestrzeniania się informacji formułowane są nieco na wyrost. Większość opinii na ten temat jest negatywna, zarówno twórcy, jak i entuzjaści twierdzą, że nieustannie wzrastający popyt na dzieła wywodzące się z ulicy prowadzi do osłabienia prawdziwej kultury graffiti i obniżenia faktycznej wartości powstających prac. Nie chodzi tu jednak o wartość materialną, a o siłę społecznego przekazu. Twórcy niemający doświadczenia w tego typu działaniach oraz niezakorzenieni w kulturze ulicznej, chcąc zarobić na wzrastającej popularności tego stylu, zaczynają tworzyć i sprzedawać prace pozbawione podłoża społecznego. Sytuacja ta prowadzi również do zjawisk, które trudno jest jednoznacznie zdefiniować, ale na pewno wywołują one spore kontrowersje wśród samych twórców. Jak wcześniej wspomniano, artysta bardzo często silnie wiąże kontekst swojego dzieła z miejscem, w którym powstało, niestety, jako przejaw wandalizmu nie jest ono chronione. Może więc zostać zniszczone, lub jak w poniżej przedstawionym przypadku – przemieszczone. Chodzi dokładnie o incydent w Izraelu, kiedy jedna z międzynarodowych galerii sztuki zabrała z Betlejem dwa kawałki muru z graffiti słynnego anonimowego artysty Banksy'ego⁵ i przewiozła je do Nowego Jorku.

Chodzi przede wszystkim o dwa murale: *Stop and Search* i *Wet Dog*, które Banksy stworzył w Betlejem w 2007 r., w okolicy muru oddzielającego Izrael od terytorium Autonomii Palestyńskiej. Według wersji krążącej wśród oburzonych fanów Banksy'ego, galeria Keszler rozmontowała część muru, a prace przewiozła na wystawę do Nowego Jorku. Obecnie można je zobaczyć na ekspozycji w galerii oraz na jej stronie internetowej. Świat sztuki jest oburzony i nazywa akcję galerii „nielegalną”. To kradzież – słychać głosy krytyki. Banksy zawsze starannie wybiera miejsca dla swoich dzieł. Ich umiejscowienie i kontekst są kluczowe w zrozumieniu ich symboliki, co jest oczywiste również w przypadku muru izraelsko-palestyńskiego. Zabranie ich z miejsca przeznaczenia oddziera je z pierwotnego znaczenia. Dodatkowo fanów Banksy'ego rozżłościł fakt, że znajdująca się w Hamptons na Long Island (ulubionym miejscu letniskowym najbogatszych nowojorczyków) galeria, chce zarobić na „skradzionych” muralach. Ich wartość wyceniana jest na około 450 tys. dolarów za sztukę, cena obecnie została określona jako „do negocjacji z galerią”⁶.

⁵ Banksy (prawdziwe imię według gazety „The Guardian” – Robert Banks; według „The Mail on Sunday” – Robin Gunningham; według innych źródeł – Robin Banksy) – brytyjski artysta graffiti, ur. w 1974 r. w Yate w Wielkiej Brytanii.

⁶ *Kradzież czy ochrona przed zniszczeniem*, www.kultura.gazeta.pl/kultura/1,114628,10241648,_Kradziez_czy_ochrona_przed_zniszczeniem___Galeria.html

Początkowo działalność ulicznych artystów uważana była tylko i wyłącznie za przejaw wandalizmu, jednak wraz z rozpowszechnieniem tej formy artystycznego wyrazu i rozwoju technik, krytycy zaczęli dopatrywać się w niej przejawów sztuki. Nawet dziś nierozstrzygnięta pozostaje kwestia tego, czy graffiti to wandalizm czy przejaw sztuki współczesnej i narzędziem w rękach społeczeństwa. Tak do tej kwestii podchodzą autorzy książki *Graffiti w Polsce*:

Od pojawienia się fali graffiti w Polsce na przełomie lat 80. i 90. powraca wciąż szkodliwe i niepotrzebnie antagonizujące pytanie-pułapka: Graffiti – sztuka to czy wandalizm? Jest to pytanie z rodzaju: gruszka czy jabłko? W panice wybieramy jedną z sugerowanych w pytaniu odpowiedzi i natychmiast popadamy w poczucie utraty czegoś (zapewne prawdy i wiarygodności). Przytomny, odpowiadając na takie pytanie, nie musi jednak – na zasadzie albo-albo – wybierać jednego z sugerowanej pary przeciwieństw. Może mieć trochę tego i trochę tamtego. Może też nie chce mieć niczego i po prostu stanąć z boku. W przypadku graffiti, wbrew ilościom bitej piany, sprawa jest prosta: graffiti to rysowanie, malowanie, pisanie na murach, na zewnątrz. Część – w historycznych porywach do 90% – to polityka, w czasach spokoju 20% to hermetyczne znaki (w tym tagi), część to sztuka (1%), a cała reszta to mazaje bez znaczenia, sztubackie podpisy, zabawy z dozorcami i inne bzdety. Jakaś trudna do oszacowania część tego wszystkiego z racji usytuowania wpada w niesławną kategorię wandalizmu. Ale i tu ocena jest wątpliwa, bo zależna od kontekstu: czy na przykład antyrosyjski napis z 1931 r. na pięknym klasycystycznym pałacu belwederskim to wandalizm, czy silnie zaangażowane graffiti polityczne i akt wielkiej odwagi? Procentowe wielkości to tylko orientacyjne przybliżenia. Ich cechą jest zmienność: zależą od miejsca i czasu tak bardzo, że w konkretnym momencie mogą być zupełnie różne w dwóch sąsiednich krajach⁷.



„Stop & Search” i „Wet dog”, fot. artnet.com

Wyróżniającą i chyba najważniejszą cechą najciekawszych działań graffiti jest zaangażowanie, które staje się bodźcem ekspresji artystycznej i politycznej.

⁷ T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *op. cit.*

Zaangażowanie, rozumiane jako wiara w możliwość dokonania przemiany we własnym świecie, gdzie najważniejsi są zwykle ludzie z najbliższego otoczenia. Mogą to być mieszkańcy jednego podwórka, a w szerszym kręgu – jednej ulicy, dzielnicy, jednego miasta kraju, świata. Każda forma działalności dążącej do zmiany w szerszej skali jest działalnością polityczną. Rzecz w jednym kontekście bezsensowna, w innym może mieć znaczenie polityczne.

W początkowym okresie egzystencji graffiti było narzędziem w rękach awangardowych ugrupowań, takich jak Letterist International⁸ oraz sytuacionistów⁹, którzy twierdzili, że podstawą rewolucji społecznej jest przewrót w świadomości zbiorowej i postulowali konieczność kreowania sytuacji kontrkulturowych¹⁰. W ich mniemaniu to właśnie młodzież, ze swoimi nowymi formami wyrazu miała stanowić podmiot walki rewolucyjnej. Graffiti ma również niezaprzeczalne znaczenie polityczne, co zobrazować może sytuacja mająca miejsce w Polsce w latach 80., kiedy to nastąpił bardzo dynamiczny rozwój techniki szablonu. W całym kraju pojawiały się anty ustrojowe hasła i ilustracje – głównie za sprawą Pomarańczowej Alternatywy¹¹. Bourriaud mówił o stopniowym zacieraniu się granic pomiędzy wytworzeniem dzieła a jego odbiorem, oraz o funkcji sztuki w przestrzeni społecznej, co stanowi punkt wyjścia do wprowadzenia pojęcia estetyki (sztuki relacyjnej). Pojęcie to zakłada ocenę dzieła nie ze względu na jego wartości estetyczne czy techniczny poziom wykonania, ale na model relacji społecznych, jakie dzieło wywołuje pojawiając się w przestrzeni publicznej. Sztuka relacyjna egzystuje właśnie w przestrzeni międzyludzkiej, bazując na kontekście społecznym, a nie jak do tej pory, w ograniczonej prywatnej przestrzeni twórcy i wąskiego grona odbiorców. Fakt ten wpływa również na pojmowanie pojęcia artysta. Teraz, każdy kto coś pokazuje, może być określany tym mianem. Autor przywołuje wiele przykładów takich twórców, jak Gabriel Orozco¹² czy Jens Haaning¹³, którzy przez swoje przedsięwzięcia w formie performansu potwierdzili tę tezę. Zjawisko relacyjności ma również wpływ na tworzenie się nowych form zarówno w sztuce, jak i w interakcjach międzyludzkich¹⁴.

Street art bardzo szybko zyskiwał szerokie grono artystów sięgających po taką formę wyrazu. Przenikanie street artu na nowe obszary kulturowe skutkowało ewolucją stylu. Zazwyczaj twórcy starali się zawrzeć w swoich dziełach elementy

⁸ Grupa radykalnych artystów i teoretyków działająca w Paryżu w latach 1952–1957.

⁹ Ruch społeczno-artystyczny powstały w latach 50. XX w., skupiający głównie artystów, architektów i radykalnych działaczy studenckich z Francji, Holandii, Belgii, Danii i Włoch.

¹⁰ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, Warszawa 2006, s. 33–55.

¹¹ Polska grupa happeningowa z Wrocławia, działająca w kilku miastach Polski głównie w latach 80. XX w.

¹² Artysta pochodzący z Meksyku, okrzyknięty mianem najbardziej wpływowym w ubiegłej dekadzie.

¹³ Artysta osiadły w Kopenhadze, jego dzieła poruszają tematykę rasizmu w społeczeństwie skandynawskim.

¹⁴ N. Bourriaud, *Relational Esthetics*, Paris 2002.

charakterystyczne dla swojego kręgu kulturowego. Można więc mówić o kształtowaniu się zupełnie odrębnych stylów i form wyrazu, w zależności od miejsca, w którym dane dzieło powstało. Fakt inkorporowania do tej formy sztuki uwarunkowań kulturowych świadczy również o tym, że w różnych kulturach pojęcie estetyki jest mocno zróżnicowane i to, co np. w Indiach spotyka się z entuzjastyczną reakcją odbiorców, w kręgu europejskim może nie zostać w pełni docenione.

O skali zróżnicowania ze względu na dobór form ekspresji świadczyć mogą poniższe przykłady:



Graffiti z Japonii oraz mural w Brooklynie, USA¹⁵

¹⁵ www.iancul.com/files/2008/02/japan-street-art3.jpg; www.farm4.static.flickr.com/3189/2565838207_0498faeff7.jpg.



Szablon z Indii "raz z kręgu kultury afrykańskiej"¹⁶

Jak widać, street art jako dziedzina sztuki na świecie różnicuje się nie tylko ze względu na zawierane w nim motywy kulturowe, ale również stosowaną technikę i stopień skomplikowania prac – co również ma związek z postrzeganiem pojęcia estetyki w różnych kulturach.

¹⁶www.2.bp.blogspot.com/_SSrRQXGMD8I/SQIP6GkxtFI/AAAAAAAAAEq8/HtRjUFcoEG0/s400/2934550794_a850f0a688_b.jpg; www.liberateyourbrand.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/banksy-street-art-africa-3.jpg.

Wraz z wkraczaniem na tereny Bliskiego Wschodu subkultury hip-hopowej w późnych latach 80. XX w. można obserwować rozkwit street artu. Coraz częściej zobaczyć można nowatorskie formy graffiti zdobiące mury takich miast, jak Bejrut, Bagdad czy Jerozolima. Street art czerpie inspirację z dorobku kulturowego regionu. Jest to zjawisko o tyle ciekawe, że w żadnym innym kręgu kulturowym nie ma ono tak szerokiej skali. Około 90% graffiti powstającego na Bliskim Wschodzie wykazuje wyraźną inspirację klasyczną kaligrafią arabską. Można się w nich jednak doszukać odniesień do klasycznych stylów graffiti, powstałych w USA na przełomie XX i XXI w. – prostych i czytelnych. Fakt inkorporacji społecznie i historycznie uznanych wzorów, z punktu widzenia estetyki zapewnia street artowi akceptację społeczną. Mimo, że jest to nowa forma ekspresji, to korzystając z doświadczeń rozwijanej przez wieki kaligrafii, sprawia wrażenie kontynuacji tej dziedziny sztuki. Dzięki temu broni się w pewnym stopniu przed krytyką tradycjonalistów, jest też łatwiejsza w odbiorze estetycznym. Arabowie przyzwyczaili się bowiem do klasycznych form sztuki, które według nich są najdoskonalszą formą wyrazu artystycznego. Tak więc twórcy arabskiego street artu nie starają się zmieniać gustów ani upodobań społeczeństwa, a jedynie modyfikują już sprawdzone formy do swoich potrzeb, zachowując jednocześnie swoją twórczość w bezpiecznym obszarze, zapewniającym w pewnym stopniu nawykowe przeżycie estetyczne odbiorcy.



Graffiti inspirowane klasyczną kaligrafią arabską¹⁷

¹⁷ www.elseed.deviantart.com.



Graffiti inspirowane tradycyjną kaligrafią z elementami arabeski – klasycznej formy zdobniczej Bliskiego Wschodu¹⁸

Z definicji street artu wynika, że jest on częścią dyskursu społecznego, występującego w przestrzeni miejskiej. Bliski Wschód, od lat targany problemami wewnętrznymi i zewnętrznymi na tle politycznym, etnicznym czy społecznym, są doskonałym źródłem inspiracji dla artystów. Dlatego wiele prac tego nurtu zwraca uwagę na ważne problemy społeczne. Zjawisko to doskonale obrazuje ilość prac na murze stanowiącym linię demarkacyjną pomiędzy Izraelem a terytorium Palestyny, który stał się symbolem trwającego od lat 40. XX w. konfliktu palestyńsko-izraelskiego. Początków zaangażowania społeczno-politycznego street artu na Bliskim Wschodzie Julie Peteet¹⁹ dopatruje się jednak w pierwszej intifadzie z przełomu lat 80. i 90., kiedy na ulicach palestyńskich miast pojawiać się zaczęły pierwsze antywojenne hasła. Mur traktować można jako ogromną powierzchnię wystawienniczą, umieszczoną nie tylko w przestrzeni publicznej, ale również w centrum konfliktu. Pierwszym artystą spoza świata arabskiego, który zdecydował się umieścić tam swoje dzieło był wspomniany wcześniej Banksy. Jego dzieła

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. Peteet, *The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada*, Arlington 1996.

łałość w krajach arabskich zwróciła na ten problem uwagę całego świata i otworzyła drogę innym twórcom arabskim. Dziś cały mur ozdobiony jest niezliczoną liczbą różnego rodzaju przejawów street artu.

Artyści nauczyli się kierować swoją twórczością w taki sposób, aby wpisywała się ona w tradycję kulturowe regionu. Nie znaczy to jednak, że sztuka ta jest w krajach Bliskiego Wschodu przyjmowana z „otwartymi ramionami”. Jest to – podobnie jak kultura hip-hopowa – głos młodego pokolenia, które nierzadko chce wyrazić swój przeciw wobec rządu czy sytuacji społecznej. Bliski Wschód stał się regionem, w którym ukierunkowany na politykę street art rozwija się najszybciej, używając coraz nowszych form artystycznych. Zjawisko to często nie jest na rękę władzom, które, podobnie jak świat zachodni kilkanaście lat temu, odbiera tę formę sztuki jako wandalizm i stosuje surowe kary.





Street art na murze na granicy palestyńsko-izraelskiej

Wydarzenia w 2011 r. przyniosły największy do tej pory rozkwit sztuki ulicznej na Bliskim Wschodzie. Dzieła na murach i kreatywne transparenty pojawiały się równie szybko, jak przybywało ludzi na placu Tahrir w Kairze w trakcie demonstracji antyrządowych. Rosnące napięcie wśród obywateli krajów arabskich prowadziło do spontanicznych protestów i wyrazu niezadowolenia ludności Tunezji, Egiptu czy Libii. Przez kraje Bliskiego Wschodu przetoczyła się fala manifestacji, z których wiele miało dużo poważniejsze skutki niż wstępne założenia. Początkowo wszystkie wydarzenia miały charakter nieposłuszeństwa społecznego, ludzie wylegali na największe place i ulice miast domagając się zmiany rządów w poszczególnych państwach. Protesty te były tak silne, że doprowadziły do regularnych starć z siłami rządowymi, wojskiem i policją, a co za tym idzie, do licznych ofiar śmiertelnych. Sytuacja przypominała samonakręcającą się spiralę. Im większy był sprzeciw władzy wobec żądań społeczeństwa, tym ostrzejsze przejawy buntu. W samym tylko Egipcie w trakcie trwających trzy tygodnie masowych protestów, które doprowadziły do obalenia prezydenta Husniego Mubaraka, zginęło co najmniej 846 osób.

Bilans ten ponad dwukrotnie przewyższa dotychczasowe urzędowe szacunki, według których w starciach z interwencyjnymi oddziałami policji zginęło 365 ludzi. Składająca się z sędziów komisja śledcza zarzuciła policji świadome zabijanie demonstrantów. „Śmiertelne obrażenia były skutkiem strzelania w głowy i klatki piersiowe” – głosi raport komisji, dodając, że szpitale zapelnione były „znaczłą liczbą rannych w oczy”, a setki osób straciły wzrok. Dokument obciąża Mubaraka ostateczną odpowiedzialnością za ofiary w ludziach, ponieważ jego minister spraw wewnętrznych Habib el-Adly wydał rozkazy otwarcia ognia²⁰.

Społeczeństwo sięgało po wszystkie możliwe metody sprzeciwu. Począwszy od wspomnianych już klasycznych form opozycji, czyli masowego wylegania na ulice z transparentami i hasłami antyrządowymi, przez próby zainteresowania sytuacją światowej opinii publicznej przy użyciu serwisów społecznościowych, takich jak Facebook czy Twister, aż do działalności artystycznej.

Rola portali społecznościowych w popularyzacji zjawiska była ogromna, zwłaszcza w Egipcie. Dzięki masowym publikacjom zdjęć, nagrań wideo czy krótkich informacji, wieści z placu Tahrir obiegały świat szybciej za pośrednictwem profili na Facebooku, Twisterze czy YouTube, niż przez stacje telewizyjne Al-Dżazira czy CNN. Uderzający jest fakt, że większość krążących w sieci treści na temat wydarzeń w krajach arabskich w 2011 r., jeśli nie na pierwszym, to na drugim planie zawierała różnego rodzaju graffiti. Od pisanych w pośpiechu haseł na opancerzonych wozach wsparcia sił rządowych, przez proste szablonowe, aż do pełnoprawnych dzieł sztuki ulicznej – wszystko to można było zobaczyć w niemal każdym przekazie telewizyjnym czy internetowym.



²⁰ 846 zabitych podczas protestów – wysoka cena rewolucji, www.konflikty.wp.pl/kat,12-5594,title,846-zabitych-podczas-protestow-wysoka-cena-rewolucji,wid,13336008,wiadomosc.html?icaid=1e2c4.



Transporter piechoty pokryty graffiti²¹ oraz szablon na murze w okolicach placu Tahrir²²

Fakt ten stanowi niepodważalny dowód ogromnej roli graffiti jako narzędzia przekazu w rękach młodych Arabów. Jest to zjawisko stosunkowo nowe na gruncie arabskim, a już na pewno dotychczas nie występowało ono w takiej formie. Ciekawy jest przypadek Egiptu i Tunezji – tam pierwsze przykłady graffiti dotyczyły sportu. Kibice piłkarscy malowali na ścianach nazwy ulubionych klubów lub umieszczali obelgi pod adresem drużyn konkurencyjnych. Do dziś zresztą, pomimo pojawienia się na murach hasel politycznych i społecznych, motywy sportowe są obecne na murach arabskich miast i stanowią istotny odsetek całego zjawiska. Ten rodzaj graffiti w świetle przedstawionej wcześniej klasyfikacji jest jednak bezwartościowy z punktu widzenia świadomego artysty lub znawcy sztuki – nie niesie bowiem żadnego przesłania, które mogłoby dotrzeć do postronnego widza. Dopiero silne poruszenie społeczne przyniosło błyskawiczną metamorfozę arabskiego graffiti.

²¹ www.belfasttelegraph.co.uk/multimedia/dynamic/00479/EGYPT_Protests_22_479145g.jpg.

²² www.flickr.com/photos/elhamalawy/6427062135.



Graffiti piłkarskie z Tunezji²³ oraz egipscy kibice malujący na murze²⁴

Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że świadome polityczne i społeczne graffiti nie istniało na Bliskim Wschodzie przed rokiem 2011, choć to właśnie Arabska Wiosna stała się zapalnikiem w nagłej eksplozji graffiti jako broni w rękach społeczeństwa, w na pozór nierównej walce pomiędzy obywatelami a władzą. Wtedy bowiem graffiti zaczęło być używane świadomie – użycie farby na ścianie miało wypełnić określone społeczne przesłanie. Był to więc okres przełomowy w historii nie tylko Bliskiego Wschodu, ale i całej historii graffiti na świecie. Z punktu widzenia dużej części egipskiego społeczeństwa graffiti było nową, nieznaną wcześniej formą sztuki. Użyto jej w celu prostego i łatwego przekazania idei i przekonań, bez żonglowania polityczną terminologią, która byłaby zbyt trudna do zrozumienia dla rzesz niewykształconej egipskiej biedoty²⁵.

²³ [wwwhttp://cdn.bikyamasr.com/wp-content/uploads/2012/02/02022012097-640x480.jpg](http://cdn.bikyamasr.com/wp-content/uploads/2012/02/02022012097-640x480.jpg).
cdn.bikyamasr.com/wp-content/uploads/2012/02/02022012097-640x480.jpg.

²⁴ www.ispyegypt.com/wp-content/uploads/2012/03/Graffiti-artists-at-work.jpg.

²⁵ M. al-Khouly, *Egypt's New Rulers Declare War on... Graffiti*, www.english.al-akhbar.com/content/egypt%E2%80%99s-new-rulers-declare-war-graffiti.

Ducha społeczno-artystycznego poruszenia na przykładzie Egiptu oddają słowa Sphinksa, członka grupy hip-hopowej Arabian Knighths – reprezentującej nurt świadomego rapu, w wywiadzie dla stacji ABC:

W trakcie poprzedniej prezydencji powtarzano nam, że nie rozmawia się o polityce. Nawet dziś, kiedy poruszasz tematy polityczne w obecności starszej osoby, mówi Ci, że o tym nie wolno mówić i zaczyna się nerwowo rozglądać, jakby obserwowało was FBI. Wpajano nam, że politykę należy zostawić w spokoju, że politykę trzeba zostawić politykom. Zabawne jest, że za każdym razem, kiedy rozmawiam z jakimś dziennikarzem, kiedy słyszy, jaką muzykę wykonujemy i jakie porusza ona kwestie, pyta mnie: „Dlaczego nie trzymacie się muzyki i sztuki? Dlaczego artyści łapią się polityki? Zostawcie politykę politykom!” Ale gdybyśmy tak zrobili – gdzie byłby dziś Egipt?!

Nie chodzi o to, że robimy hip-hop, chodzi o to, że mamy coś na myśli i musimy znaleźć sposób, żeby to wyrazić – głównie kwestie polityczne. Musimy znaleźć sposób, aby wyrazić nasz gniew i odnaleźć się w polityce. Więc zamiast wychodzić na ulicę i być agresywnym, przelewamy naszą agresję na muzykę.

Mamy obecnie do czynienia z rewolucją w sztuce, ludzie przestali bać się bycia artystą, przestali bać się robić to, co chcieli robić od zawsze i mówić to, o czym chcieli mówić, o czym chcieli śpiewać, malować. Egipcjanie zawsze byli artystami, wystarczy spojrzeć na naszą historię. Teraz to wraca i to jest właśnie niesamowite.

Wypowiedź ta, mimo, że odwołuje się głównie do nurtu muzycznego, doskonale wpasowuje się w realia młodych społeczeństw Bliskiego Wschodu. Sytuacja w krajach arabskich jest zjawiskiem przełomowym i praktycznie niespotykanym gdzie indziej w świecie. Młodzi Arabowie znaleźli bowiem drogę do ekspresji swoich politycznych poglądów nie przez udział w wiecach, bezpośrednie zaangażowanie w politykę czy przemoc, ale przez graffiti właśnie. To metoda pozwalająca młodzieży wyrażać anonimowo swój sprzeciw wobec reżimu.

Należy także zwrócić uwagę na fakt, że sztuka ulicy była nie tylko wynikiem zaostrażających się relacji między społeczeństwem a rządem, czy konsekwencją działań społeczeństw bliskowschodnich. Można stwierdzić, że graffiti było swego rodzaju przepowiednią nadchodzących wydarzeń. Zanim tłumy ludzi wyszły na ulice w proteście przeciwko panującym warunkom w Tunezji, Libii, Egipcie czy Syrii, na murach miast zaczęły pojawiać się antyrządowe hasła zwracające uwagę na zjawisko korupcji i niesprawiedliwości społecznej. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że zjawisko to przyczyniło się do takiego rozwoju wydarzeń. Wzmacniało bowiem poczucie niezadowolenia w społeczeństwie. Jeśli problemy, o których do tej pory dyskutowano tylko w wąskim gronie znajomych czy rodziny zaczęły się pojawiać jako hasła wypisane dużymi literami w przestrzeni publicznej, ludzie nabierali odwagi. Wiedzieli, że nie są odosobnieni w swoich poglądach, że wyczerpuje się cierpliwość społeczeństwa. Młodzi artyści, którzy starali się wyrwać ze stanu długotrwałej stagnacji artystycznej i stylu narzuconego przez tradycje kulturowe również odczuwali nadciągający powiew wolności. Poprzez swoją twórczość chcieli być w stanie łamać tabu i stać się iskrą, która doprowadziła do eksplozji. Wielu tych artystów pragnęło wyrażać pragnienia uniwersalne dla mieszkańców

całego świata arabskiego: wolność słowa, sprawiedliwość społeczna i emancypacja – ogólny kontekst wydarzeń udowodnił, że ich działania były słuszne²⁶.

Krytycy sztuki nazywają tych najczęściej anonimowych artystów wizjonerami, którzy przewidzieli nadchodzące zmiany. Aida Alami w artykule opublikowanym na łamach internetowego wydania „The New York Times” zwróciła uwagę na postać marokańskiego artysty Mohammeda El Baza. Jego kompleksowe instalacje łączą rzeźbę, wideo i fotografię i, jak sam o nich mówi – mają budować przestrzeń dającą możliwość leczenia tego, co nieuleczalne²⁷. Obserwując je widzi odnosi wrażenie niekończącego się dążenia artysty do znalezienia leku na ponury los społeczeństw arabskich. W jego pracach można było zobaczyć płonące w ramach protestu ciała na długo przed podpaleniem się Mohameda Bouazizi’ego.

Ciekawym przykładem tego typu sytuacji mogą być również pojawiające się na murach libijskich miast karykatury Muammara Kaddafiego. Początkowo pojawiały się sporadycznie, ale z biegiem czasu stały się niemal zjawiskiem masowym. Libijczycy sfrustrowani sytuacją w państwie wyrażali swój nastrój w sposób najprostszy w odbiorze. Satyryczne ukazanie dyktatora było niezwykle skuteczną metodą rozpowszechniania nie tylko postawy społeczeństwa wobec samego Kaddafiego, ale również – poprzez ukazywanie go w różnych sytuacjach – krytyki prowadzonej polityki.



Karykatury Muammara Kaddafiego na murze w Libii²⁸

²⁶ A. Alami, *Arab Arts as an Early Indicator of Revolution*, www.nytimes.com/2011/10/06/world/africa/arab-art-as-an-early-indicator-of-revolution.html.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ www.onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2011/06/graffiti-in-the-arab-spring.html.

Karykatury szkalujące przywódcę, antyreżimowe hasła i prodemokratyczne graffiti pojawiały się w miastach, w bazach wojskowych, na placach budowy i każdej ścianie, która się do tego nadawała. Są plakaty ukazujące Kaddafiego pompującego benzynę do skrzydlatego wielbłąda, Kaddafiego z ogonem węża i rozwidlonym językiem, Kaddafiego jako Drakuli, Kaddafiego jako klauna, Kaddafiego gryzionego przez psa czy kopanego w głowę. Liczba wariantów jest niezliczona²⁹.

Tunezyjska artystka Faten Chouba Skhiri, podkreślając rolę artysty w procesie przemian społecznych, stwierdziła, że za czasów prezydenta Zine el-Abidine Ben Alego nawet sztuka była upolityczniona, przez lata rząd decydował o tym, którzy artyści mogą tworzyć. Takie działania państwowego aparatu cenzury spowodowały, że twórcy szukali innego ujścia dla swoich działań, co prowadziło do rozwoju sztuki ulicznej. Rewolucja zmobilizowała artystów, dając im jednocześnie nadzieję i poczucie wolności, z którym nadal uczą się pracować. Podkreśliła jednocześnie, że rewolucja jeszcze się nie skończyła i najczęściej strachu budzi obawa, że się nie powiedzie. Społeczeństwa arabskie znajdują się bowiem obecnie w fazie przejściowej. Arabska Wiosna to niewątpliwie okres, w którym młodzi ludzie zmobilizowali się w sposób do tej pory niespotykany. Działano wszelkimi dostępnymi środkami, zarówno tymi najprostszymi, po które sięgnąć mógł każdy, jak udział w demonstracjach, jak i tymi z zakresu sztuki, takimi jak rap czy graffiti. Istotny nie był jednak wybór metody, ale fakt, że młode pokolenie stanęło do walki z przytłaczającą rzeczywistością jako grupa mająca wspólny cel.

Uważam, że powinniśmy wytworzyć nasz własny głos, to coś, czego brakowało na Bliskim Wschodzie naszemu pokoleniu tak, jak pokoleniu naszych rodziców czy dziadków. Więc teraz jest nasza kolej, aby wstać i powiedzieć – Oto kim jesteśmy, jesteśmy skomplikowani, mieszkamy na całym świecie, nie należymy do jednego narodu ani do jednego sposobu myślenia i czas najwyższy żebyście to zauważyli!³⁰

Można założyć, że każdy mógł wziąć puszkę farby i napisać na napotkanym murze coś, co chodzi mu po głowie. Zwłaszcza, że w tego typu okolicznościach graffiti stało się językiem i środkiem komunikacji społecznej, a nie metodą wyrazu artystycznego. Aby je tworzyć, niepotrzebne są specjalne umiejętności czy poczucie estetyki. Niektórzy badacze postawili wręcz tezę, że sporą część graffiti powstałego w trakcie Arabskiej Wiosny można przyrównać do pierwotnych przejawów tego zjawiska w czasach starożytnych, kiedy służyło ono publicznemu wyrażaniu zdania na tematy objęte tabu przy użyciu prymitywnych metod przekazu wizualnego.

²⁹ R. Mulholland, *The Libyan Artists Driving Gaddafi to the Wall*, www.guardian.co.uk/world/2011/jun/05/gaddafi-rebels-art-graffiti-benghazi.

³⁰ Y. Alsalman, *Conscious Hip Hop and Arab Resistance*, www.abc.net.au/radionational/programs/intothemusic/conscious-hip-hop-and-arab-resistance/3892098.



Mural upamiętniający wydarzenia 25 stycznia w Kairze i napis „Twitter” na witrynie sklepu niedaleko placu Tahrir

W czasach Husniego Mubaraka graffiti na murach Kairu pojawiały się w znikomej liczbie, kiedy jednak protesty antyrządowe przybrały na sile, zjawisko wręcz eksplodowało. Symboliczne opanowanie ulic było bardzo istotne dla protestujących. Zjawisko to przyrównać można do prymitywnego oznaczania swojego terytorium przez dzikie plemiona. Chodziło bowiem o nieświadome stworzenie środowiska przyjaznego protestującym, wychodzący na ulice ludzie mogli obserwować pojawiające się nowe napisy i hasła atakujące rząd – czuli więc, że są otoczeni nie przez siły bezpieczeństwa, ale przez ludzi o takich samych poglądach, którzy maszerują obok nich w tym samym celu. Wytworzyło się poczucie jedności i względnego bezpieczeństwa. Ponadto nigdy wcześniej nie zaobserwowano bowiem tak błyskawicznej ewolucji sztuki ulicznej w tak krótkim czasie. Nie chodzi tu tylko o ilość pojawiających się na ulicach haseł, ale również o błyskawiczny rozwój form wyrazu i wykorzystywanych technik.

Obok wspomnianych wcześniej prostych haseł, pisanych „z ręki” na ulicach miast, zaczęły pojawiać się również projekty o dużo wyższym stopniu zaawansowania.

Różnicowanie poszczególnych prac na murach na lepsze i gorsze z punktu widzenia sztuki w tym przypadku jest jednak bezcelowe. Po pierwsze dlatego, że jak wcześniej wspomniano, street art w krajach ogarniętych Arabską Wiosną dopiero się pojawił, był swego rodzaju ewenementem i nowością. Nie zdążyła więc wykształcić się grupa świadomych odbiorców, a twórcy mieli świadomość działania we wspólnym celu – nie było więc rywalizacji, tak charakterystycznej dla innych nurtów kultury popularnej, w którą graffiti się wpisuje. Rywalizacja między artystami była czynnikiem, który przyczynił się w dużej mierze do wzrostu poziomu artystycznego graffiti w Stanach Zjednoczonych w latach 70. XX w. W przypadku krajów arabskich nie było na to czasu. Drugim powodem jest fakt oddziaływania społecznego. Bez względu na to, jakim stylem został wykonany dany mural, szablon czy napis, funkcjonował on w przestrzeni publicznej, która była miejscem wybuchu zjawiska nazwanego przez wielu badaczy rewolucją, a niejednokrotnie wręcz polem bitwy protestujących z siłami bezpieczeństwa. W tej sytuacji najmniej więc istotna była technika i umiejętności autora, liczyło się przesłanie.

Nie znaczy to jednak, że na ulicach Kairu czy Tunisu nie pojawiały się dzieła na światowym poziomie, wymagające właściwego przygotowania i wkładu pracy. Jednym z takich obrazów było *Otwarcie placu Tahrir* – dzieło Revolution Artist Association³¹, grupy młodych egipskich artystów, którzy twierdzą, że w ich kraju walka społeczeństwa z władzą trwa nawet po ustąpieniu Mubarak. Projekt, który powstał w kilka dni, polegał na pomalowaniu jednego z prowizorycznych murów postawionych przez wojsko na drogach dojazdowych do placu Tahrir. Na murze namalowano iluzjonistyczną perspektywę ulicy. Zmieniono również jej nazwę, nazywano ją *Ulicą bez muru*. Efekt finalny był zdumiewający.

Innym przykładem ambitnego i niespotykanego dotąd w krajach arabskich odłamu street artu jest powstała w Tunisie ogromna instalacja przestrzenna stworzona przez „zoo-project”. W przeciwieństwie do Revolution Artist Association, przygotował ją samodzielnie uliczny artysta, który chciał w ten sposób włączyć się w walkę z reżimem. Stworzył on instalację pod tytułem *Les-Martyrs*, oddającą hołd bohaterom, którzy oddali swoje życie w tunezyjskiej rewolucji. Stworzył on czterdzieści tekturowych figur przedstawiających poległych, które rozmieszczał w przestrzeni miejskiej, a następnie fotografował. Praca ta, podobnie jak i poprzednia, wymagała dużego przygotowania i ogromnej pracy, zyskała jednak rozgłos na całym świecie, dzięki czemu mogła nieść zawarte przesłanie z większą mocą.

³¹ N. Nasser, *Egypt Artists „Reopen” Street by Graffiti Protest*, www.alarabiya.net/articles/2012/04/01/204569.html



„Ulica bez muru”³²



Element instalacji „Les-Martyrs”³³

Na powyższych przykładach widać wyraźnie, że street art nie tylko odegrał istotną rolę w Arabskiej Wiośnie, ale stał się wręcz jej integralną częścią. Z drugiej strony można powiedzieć, że i Arabska Wiosna przyniosła korzyści street artowi na Bliskim Wschodzie. Gdyby bowiem nie nagłe przebudzenie i bunt społeczny, sztuka uliczna na Bliskim Wschodzie jeszcze długo tkwiłaby w podziemiu.

³² *Ibidem.*

³³ www.zoo-project.com.

To właśnie fakt błyskawicznego zmieniania się nastrojów społecznych i dynamicznych działań młodzieży był iskrą, która doprowadziła do eksplozji sztuki w przestrzeni publicznej w krajach arabskich. Należy mieć tylko nadzieję, że wyrosła w tak doniosłych okolicznościach dziedzina sztuki, będzie rozwijana godnie i nie zostanie sprowadzona do poziomu wandalizmu.

Abstract

Street art in the service of the revolution

The purpose of this study was to outline the essential characteristics and the genesis of one of the fastest growing areas of contemporary art- street art. Stressing the uniqueness and conditions that make it so versatile shows how it is incorporated in the areas of the Middle East. Street art mainly due to its presence in public space and high social engagement of artists creating it becomes the perfect channel of expression of public sentiment. The study reveals a very dynamic process of spreading the idea of graffiti and use of this form of expression during the course of the Arab Spring. The description of the examples of street art as an expression of opposition to the prevailing regimes proves that graffiti and other forms of street art can be an important tool in the fight against oppression, and by the lack of censorship, makes it a tool accessible for almost everyone.